

Alienazione e coinvolgimento Breve storia della soggettività e del paesaggio fino all'impressionismo

*Luogo e percorso: il paesaggio nello spazio astratto
e nell'esperienza fisica*

Già dagli anni sessanta l'umanità si trova di fronte ai limiti della crescita. Dalla fine del Novecento poi, si è fatta sempre più acuta la consapevolezza che lo stile di vita dominante e il modello di benessere delle nazioni più industrializzate non sono in grado di sopravvivere alla loro diffusione globale – e questo non in termini di età storiche, ma sul breve periodo. Lo stile di vita dei paesi ricchi e la sua esportazione nel resto del mondo contravvengono pertanto al principio etico in base al quale si dovrebbe agire in modo che a tutti sia garantita la possibilità di agire a seconda di principi uguali.

Nel nostro stile di vita divenuto ormai moralmente discutibile, ci confrontiamo con la natura in maniera contrastante. Da un lato, la natura è ciò di cui abbiamo bisogno e che pretendiamo di consumare gratuitamente: l'aria per respirare, l'acqua da bere, il paesaggio per rilassarci o per fare sport. Della natura non abbiamo una percezione intellettuale, la viviamo fisicamente. Dall'altro lato, sappiamo che nella biosfera tutto è interconnesso: in un equilibrio dinamico, il consumo di energia influisce sullo scioglimento dei ghiacci polari, il riscaldamento del pianeta farà scomparire paesaggi e scatenerà guerre per la distribuzione dell'acqua. Il sociologo Bruno Latour ha dimostrato che il buco nell'ozono è in realtà un oggetto costituito solo da relazioni nelle quali si intrecciano inestricabilmente rapporti naturali e culturali.¹ Considerata come biosfera del nostro pianeta, come spazio vitale dell'uomo e delle altre creature, la natura è diventata una cosa altrettanto inquietante. Ci viene incontro non nell'albero e nel prato, nel fiume e nella riva del mare, ma come una frattura al di là della quale l'uomo culturale moderno rifugge tutto ciò su cui non ha potere, anche l'animale che egli stesso è.² In tutte le interconnessioni, dove ciò che si è formato da sé e ciò che è modificato dall'uomo non cessano di influenzarsi reciprocamente, un'idea della natura come manifesta-

zione di tutto ciò che il nostro agire dominante incontra, diviene problematica. Il biologo, filosofo e storico della scienza Hans-Jörg Rheinberger non si stanca di rammentarci l'instabilità del confine tra la cultura e una natura costruita come il suo "altro".³ La natura, anche la propria, appare simultaneamente come mero materiale, come fondamento di ogni miglioramento, di ogni civiltà, e come l'altro che diventa troppo potente, manifestazione di tutto ciò su cui noi non possiamo nulla.

Ciò vale anche per il paesaggio come spazio vitale vissuto, esperito e, al tempo stesso, riconosciuto nella sua vulnerabilità. Questo riconoscimento è, in una prima fase, intellettuale; inoltre, è trasmesso da una conoscenza mediale e non da una sensazione immediata. In una seconda fase, questa conoscenza rientra nella sensazione fisica. Ciò che è dato come naturale è costituito da oggetti che non sono altro che punti di incrocio in una serie di interrelazioni. Per questo la conoscenza delle interrelazioni trasmessa per via mediale rientra anche nel sentimento della natura. L'immediatezza del sentimento si raddoppia per una seconda, illusoria immediatezza: quella dell'"immedium", di quelle immagini, idee, che hanno ormai dimenticato il loro legame con il mezzo ("medium") e si sono impossessate tanto di internet quanto del nostro modo di sentire.⁴ Questo sentire distaccato, alienato dall'"immedium" influenza la nostra esperienza della natura. Il corpo ha sempre un luogo che non può lasciare, e a questo è legato. Esso, tuttavia, va anche oltre se stesso: quando il corpo ha ciò di cui ha bisogno, i sensi vagano e lo spirito si innalza superando tutti i confini. Quando non stiamo bene, invece, veniamo ricacciati nel corpo, ci scoppia la testa. Come ha dimostrato il filosofo e storico Michel Foucault, il corpo è al tempo stesso un luogo, *topos* di tutti i luoghi, e un non-luogo, un'utopia che, vivendo e conoscendo, aspira all'universo, alla verità. Nella conoscenza generale, infine, il corpo immagina sé stesso come idealmente bello, non *soma ani-*

malesco ma espressione dell'umanità per eccellenza, in carnazione visibile dell'umanesimo.⁵

Sulla scorta di riflessioni simili, lo psicologo e sociologo Michel de Certeau ha fondato la moderna analisi dello spazio, in cui distingue tra "luogo" (*lieu*) e "spazio" (*espace*) e contrappone uno spazio definito cartograficamente, costituito da luoghi (*lieux*), a quello spazio che nasce dai percorsi della vita quotidiana (*parcours*). Lo spunto deriva da un'indagine svolta a New York, i cui partecipanti descrivevano la propria abitazione quasi esclusivamente nei termini dei percorsi (*paths*) seguiti per andare dalla cucina al soggiorno e così via. Solo pochi rappresentavano la propria abitazione in base alla pianta (*map*) – per esempio nominando prima l'ingresso e poi questo e quell'ambiente a destra e a sinistra. Il nostro senso dello spazio della vita si forma partendo dai percorsi, che solo in una fase successiva ordiniamo in un astratto spazio totale (manifestazione del "luogo"). Una volta acquisito, tuttavia, il concetto di spazio totale induce a dimenticare lo spazio costituito sulla base dell'esperienza temporale, fatta di percorsi. L'esperienza dello spazio, che trova compimento pratico nei percorsi – la via che porta al frigorifero, il sentiero che attraversa un prato, la strada segreta verso la persona amata –, rimane comunque primordiale in confronto al (mondo-) luogo (*lieu*) e alle sue varie formulazioni storiche. Gli spazi pluralizzati, sviluppati in senso temporale si contrappongono soversivamente, come residui rimossi, anche alle concezioni dello spazio omogeneo. I percorsi privati attraverso l'abitazione o la città, per esempio, si pongono nei confronti dell'architettura o dell'urbanistica ufficiale come prassi indelebili, anarchiche, che non possono essere assorbite dallo spazio unico del pianificatore.⁶

Nell'esperienza del paesaggio esiste una polarità simile: da un lato, il paesaggio è un frammento di geografia, una porzione della biosfera globale proiettata o immaginata da un determinato punto di vista. Dall'altro, è l'ambiente per la percezione sensoriale dello spazio vitale, pieno di promesse o di minacce, accessibile attraverso percorsi, prassi quotidiane o visite curiose, sensazioni come la paura. Nell'impressionismo, questi due poli si intrecciano: l'osservatore è, da una parte, radicalmente alienato dal paesaggio come spazio della vita – questo, per il fatto che lo guarda da turista, non come chi, integrato nella povertà o nella ricchezza del

paesaggio, deve confrontarsi con esso nella quotidiana lotta per la sopravvivenza. Inoltre, il pittore come turista non usa più i colori di terra e altri pigmenti naturali, ma ricorre anche a prodotti industriali – in un certo grado, dunque, è, come l'operaio nella fabbrica, alienato dal materiale del suo lavoro (e, di conseguenza, anche dal prodotto). D'altra parte, in quanto corpo che prova sensazioni fisiche, fa parte della natura. Come nessun altro secolo, l'Ottocento ha capito che la percezione non si deve a un occhio astratto, senso razionale funzionante in maniera puramente intellettuale. La fisiologia del sistema nervoso e la nascente psicologia empirica cominciavano a comprendere quanto la nostra vista sia fisicamente codificata. I pittori iniziavano a confrontarsi con i fenomeni dell'ottica fisiologica, come le immagini postume colorate e i contrasti complementari;⁷ compresero anche che la vista non è isolata dagli altri sensi, che è invisibilmente collegata a essi da corrispondenze più profonde – in breve, che vediamo con il nostro corpo, integrato nell'ambiente, nel paesaggio come manifestazione di una biosfera intesa come unità. Attraverso questa contrapposizione di alienazione radicale e radicale integrazione, l'impressionismo apre una conflittualità che può essere superata soltanto per mezzo dell'illusione ottica. Quando il paesaggio, così estraneo e lontano, circonda felicemente il turista, in modo che provi nel proprio corpo sensazioni in totale consonanza con ciò che lo circonda, egli si abbandona alla *Stimmung* del paesaggio. *Stimmung* è una metafora ancora piuttosto recente, che in origine indicava soltanto l'armonia tra strumenti musicali e, dalla metà del Settecento in poi, assume sempre più la connotazione di "vibrazione" dei nervi in consonanza con gli stimoli naturali.⁸

La polarità tra l'alienazione del turista e l'integrazione della sensazione fisica caratterizza tuttora la nostra relazione con la natura. La *Stimmung*, però, è diventata uno stereotipo. Quando il prezzo di un immobile varia in base alla vista sul paesaggio, infatti, l'immagine si rovescia in pittoresco, la finzione in realtà. Secondo Tom Mitchell, quando il simbolico diventa reale, è la fine del paesaggio. "Nel suo duplice ruolo di merce e di potente simbolo culturale, il paesaggio è l'oggetto di pratiche feticistiche che implicano la ripetizione illimitata di fotografie tutte uguali prese negli stessi identici punti da turisti con emozioni intercambiabili."⁹ Paesaggi carichi di *Stimmung* circolano

Fig. 1
Claude Lorrain, *Porto con
Odisseo che riporta Criseide
a suo padre*, 1644
Parigi, Musée du Louvre



ancora soltanto nell'“immedium” – al punto che ogni tramonto non sembra altro che una decalcomania degli stereotipi e la *Stimmung* è ormai esperibile solo in senso ironico. Anche il paesaggio reale è ormai, in quanto pittoresco, solo l'eco delle immagini stereotipate nella coscienza precodificata dai media, suscitato da stimoli esterni. Reali sono la biosfera, la nicchia ecologica, soprattutto la minaccia. Il paesaggio, però, non esiste più, pur essendo diventato onnipresente come *utopia* a buon mercato. L'impressionismo, moltiplicato su calendari e oleografie, ha dato un contributo non indifferente alla presenza del paesaggio come stereotipo divenuto merce. Ciononostante, quando ci troviamo davanti al paesaggio e nel paesaggio, oggi come ieri proviamo sensazioni immediatamente fisiche – nel corpo come ineludibile *topos* di tutti i luoghi. E sappiamo che il nostro sentire è predeterminato da immagini stereotipate di paesaggi, che il paesaggio è distrutto, la biosfera a rischio. Eppure tutte queste immagini interrelate nell'“immedium” rientrano nel sentire fisico. Più che mai, dunque, ci troviamo nell'area di conflitto tra radicale alienazione e coinvolgimento radicale. Le pagine che seguono illustreranno, alla luce di alcuni dipinti, come questo fenomeno si sia formato con l'impressionismo.

*Lo sguardo dominante e l'abbandono al paesaggio:
dall'Arcadia all'infinito*

Lo sguardo distaccato dal paesaggio proprio del turista ha una lunga storia: l'invenzione della pittura di paesaggio, infatti, è stata possibile solo grazie a una distanza dell'osservatore, la quale gli permette di considerare uno scenario come spazio vitale. Solo quando il lega-

me non è più vitale, quando non si tratta più di vita o di morte – o, quanto meno, della sopravvivenza – le emozioni vengono svincolate dall'ambito della sensazione. Solo a quel punto esse possono proiettarsi – come *Stimmung*, così si dice dalla fine del Settecento – nello spazio dell'esperienza e in esso fondersi a formare la totalità di un paesaggio unificato anche in senso estetico. Rispetto a questa trasformazione del paesaggio in mero spazio vitale, l'impressionismo compie un decisivo passo in avanti. Dall'invenzione della pittura di paesaggio come genere artistico, le emozioni vengono trasmesse soprattutto attraverso il fatto che ora l'osservatore non si confronta direttamente con il paesaggio, ma trova nel quadro delle figure sostitutive, che sono integrate nel paesaggio grazie alle loro azioni. Soltanto l'osservatore percepisce una corrispondenza dell'azione con quella emotività, quella musicalità che si trasmette attraverso il paesaggio. Da quelle figure accessorie che popolano il quadro, e al tempo stesso ne orientano la percezione da parte dell'osservatore, quest'ultimo si congederà per incontrare i propri simili nel paesaggio e di fronte a esso. Questo processo può essere ricostruito con grande precisione nell'opera di Monet. Per poterlo valutare in tutta la sua portata, occorrerà tracciare una breve storia della pittura di paesaggio.

A partire dal Cinquecento, il paesaggio faceva da sfondo a scene mitologiche o religiose, oppure era popolato da contadini, pescatori, pastori o cacciatori. Inizialmente, queste figure accessorie servivano a dare l'idea delle dimensioni di valli e montagne, alberi, rocce e così via; dovevano anche, e soprattutto, adattarsi alla risonanza emotiva del paesaggio. Ciò risulta particolarmente chiaro nel caso della pittura di storia. Prendiamo come esempio la veduta di un porto di Claude Lorrain risalente agli anni intorno al 1640, quando l'artista passò dai motivi pastorali a soggetti eroici, sublimi (fig. 1).¹⁰ Nei porti che si aprono su vasti lidi o sul mare, Lorrain ambienta sempre le grandi partenze – l'imbarco della regina di Saba, di san Paolo o di sant'Orsola, di Ulisse o il ratto di Europa – oppure l'approdo di Enea a Cartagine o sulle coste italiane. Consideriamo il dipinto con l'episodio omerico dell'arrivo di Criseide da suo padre, il sacerdote di Apollo Crise. Agamennone aveva preso come concubina Criseide, prigioniera troiana, rifiutando di restituirla al padre nonostante tutte le sue preghiere. Per



questo Apollo scatenò una pestilenza nell'accampamento dei Greci; Achille gli rimproverò la sua arrogante brama di possesso, e Agamennone dovette accettare di restituire Criseide “dalle belle gote” – non senza costringere il rivale Achille, in aspra polemica con lui, a cedergli a sua volta l'amata prigioniera Briseide. Nel dipinto di Lorrain, sulla sinistra, davanti al tempio di Apollo, vediamo Ulisse che riporta Criseide da suo padre. Vera protagonista della scena è però la grande nave che, nel piano mediano, nasconde il sole al tramonto – allusione alle parole con le quali Agamennone aveva acconsentito a liberare Criseide: “mettiamo nel mare chiaro una nera nave”.¹¹ In una trasparente oscurità, la nave scivola davanti al sole che tramonta – cifra a un tempo del dolore di Agamennone e della profonda malinconia che colse Achille dopo la partenza di Briseide. Non sono le figure, ma il motivo dominante del paesaggio a trasmettere il conflitto tra amore e possesso, tra rivalità e rassegnazione al fato. Mare e porto, palazzi e tempio, tutto acquista il proprio senso nella narrazione. Il dramma del paesaggio è il dramma delle figure.

Un paesaggio dai toni così aulici è possibile soltanto con soggetti eroici. Se a popolare la scena sono contadini, pescatori o cacciatori, il tono si fa più basso. Le figure compaiono allora in paesaggi improntati alle attività svolte dai loro pari, una generazione dopo l'altra. Ma non si pensi che questi paesaggi siano dipinti da contadini e pescatori o che siano destinati ad abbellire le loro case. I primi paesaggi autonomi sono realizzati non per coloro che li popolano, ma per quelli che vogliono *sentire* con loro – solo in senso estetico, beninteso. In un paesaggio fluviale con castello e ponte, eseguito a Roma intorno al 1600 probabilmente su incarico del cardinale Farnese, Annibale Carracci elabora una veduta del fiume con l'Isola Tiberina e il Ponte Fabricio (fig. 2).¹² I motivi architettonici erano certamente ben noti al committente e ai suoi

frequentatori. A chi guarda questa scena – realizzata come decorazione occasionale per Palazzo Farnese e relativamente poco elevata secondo i canoni dominanti – l'artista mostra subito la strada da seguire con tre gruppi di figure accessorie. Al centro, tre pescatori attraversano il fiume a bordo di una barca: uno manovra vigorosamente il remo, un altro gli indica la via e il terzo, al centro, si rifocilla bevendo da un fiasco. Sulla destra, due barcaioli traghettano dei passeggeri coperti da un telo; a sinistra, infine, un personaggio, forse un soldato, suona il liuto in compagnia di una pastorella graziosamente abbigliata. Accanto alle figure accessorie che popolano la scena del tutto inconsapevolmente, il pittore ne introduce altre che, come figure di riflesso, riconoscono, per così dire, la melodia del paesaggio. Le une provano sentimenti ai quali le altre sono sorde.

Il dipinto del Carracci rimanda a una scena originaria della pittura di paesaggio, un *Concerto campestre* dipinto da Giorgione o Tiziano nell'anno 1500 (fig. 3). Vi si vede un damerino bruno abbigliato con eleganza cortese intento a suonare il liuto, mentre volge lo sguardo verso un semplice pastore, con il volto in ombra, che gli siede a fianco e che lo ricambia con uno sguardo diretto e per nulla melanconico. Non è il pastore a tenere il flauto – al contrario del liuto, strumento di semplicità pastorale – ma una ninfa nuda, che gli siede di fronte. Al pari dell'altra ninfa, raffigurata nell'atto di attingere acqua da una fontana, questa rappresenta forse un sogno dei due uomini così diversi tra loro. Hans Belting ha posto il dipinto in relazione con l'*Arcadia*, idillio misto in prose e in versi composto dal

Fig. 2
Annibale Carracci, *Paesaggio fluviale romano con ponte*, 1593 ca.
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Fig. 3
Giorgione o Tiziano, *Concerto campestre*, 1510 ca.
Parigi, Musée du Louvre



napoletano Jacopo Sannazaro intorno al 1480 e stampato a Venezia solo nel 1504. Richiamandosi a modelli dell'antichità, il poeta presenta l'Arcadia come terra della nostalgia che i raffinati cittadini provano per un mondo di pastori naturalmente dediti alla musica, che vivono in armonia con la natura. Forse il pastore rappresenta l'eroe arcade Ergasto, il cui amore per una ninfa, alla fine ricambiato, Sannazaro contrappone alla nostalgia inestinguibile dell'io narrante, Sincero. *Actius Sincerus* era il nome assunto dallo stesso Sannazaro nella napoletana Accademia Pontana: come Sincero, egli va in Arcadia alla ricerca di conforto all'amore non ricambiato, ma solo per tornare in patria più triste di prima.¹³ In Giorgione, il bel malinconico si contrappone con la sua nostalgia al pastore, completamente immerso nel paesaggio. Si dedica a una musica esteticamente raffinata, mentre i modi del pastore sembrano scaturire, come la musica di Pan, dall'età dell'oro, quando gli uomini potevano ancora comunicare con gli dèi e con gli animali.¹⁴ Le ninfe non abitano il paesaggio: piuttosto, ne incarnano il sogno. Forse sono del tutto presenti solo per il pastore, e mera illusione per il bel decadente. Forse Giorgione e la sua cerchia provavano sentimenti simili – specialmente dopo che Venezia, in seguito alle guerre contro la Lega di Cambrai, aveva perduto la Terraferma conquistata appena un secolo prima. Allora il pubblico di naviganti aveva idealizzato quella conquista con toni bucolici. Il passaggio dal capitalismo mercantile urbano alla proprietà terriera feudale aveva trovato una interpretazione umanistica.¹⁵

Uno dei primi quadri di paesaggio è dunque segnato da quella forma di estraneità che sempre accompagna la nostalgia di una patria lontana. Il paesaggio rappresenta il desiderio irrealizzabile di ritornare alle acque pure della fonte originaria, presso le quali un'umanità innocente era ancora tutt'uno con la natura. I paesaggi olandesi del Seicento toccano un altro tasto. I borghesi dell'Aia o di Delft, Leida o Amsterdam si sentivano più vicini ai contadini che non gli aristocratici italiani del Rinascimento. Certamente essi consideravano più "loro" i quadri che raffiguravano paesaggi locali. Nei Paesi Bassi, quando nel paesaggio avito compariva un viaggiatore, un cavaliere o un viandante, gli abitanti delle città lo guardavano con una forma naturale di empatia. I borghesi calvinisti condividevano forse ancora i sentimenti, persino quelli di contadini

e pescatori: ma forse bisognava anche godere la sua ricchezza e al tempo stesso negarla, esibirla ma dimostrare che non se ne era schiavi, che la si possedeva solo come espressione di una vita di operosa virtù, benedetta da Dio, come quella di semplici contadini?¹⁶ Come gli altri mestieri borghesi, la pittura di paesaggio aveva i suoi specialisti: paesaggi fluviali (Salomon van Ruysdael), montagne (Esaias van de Velde, Hercules Seghers), coste e dune (Pieter de Molijn, Jan van Goyen), vedute panoramiche di paesaggi pianeggianti (Philips Koninck), mulini a vento (Jacob van Ruisdael, Jan van Kessel) – se ci limitiamo ai pittori specializzati in soggetti locali, escludendo quelli di scene italiane o di montagne lontane.¹⁷ Nei quadri di Van Goyen o nelle vedute di Haarlem di Jacob van Ruisdael, l'ampio paesaggio pianeggiante si avvicina alla geografia e al suo mezzo espressivo d'elezione, la carta geografica. Dove l'attività dell'agrimensore non va a urtare contro i confini di demani feudali, ma procede fianco a fianco con un'agricoltura capitalizzata, le tecniche della proiezione prospettica e del rilevamento topografico sconfinano nella pittura – come ha dimostrato Svetlana Alpers.¹⁸ Di conseguenza, anche le figure accessorie hanno una funzione diversa che nei dipinti italiani: Carel van Mander distingue le figure degli idilli pastorali italiani dai contadini raffigurati nella sua patria.¹⁹ Qui sta un elemento di identificazione. E al riguardo non sorprende che in alcuni paesaggi, per esempio di Ruisdael, le figure accessorie possano addirittura mancare, di modo che l'osservatore si confronta direttamente con lo scenario naturale – soprattutto atmosfere tempestose, cieli carichi di nubi. In ogni caso, non v'è da dubitare che i borghesi delle città, al di là dell'identificazione, mantenessero una grande distanza da contadini, pescatori e viandanti – così come da una distanza estetica contemplavano anche le forze della natura. Se lo stile narrativo epico-eroico dei paesaggi di Nicolas Poussin e Claude Lorrain era ancora un modo retorico,²⁰ con il discorso sul sublime il Settecento introduce nella relazione tra l'uomo civilizzato e la natura un nuovo elemento, che si esprime anche nel paesaggio. Attraverso l'auto-osservazione, Edmund Burke aveva operato una distinzione tra l'idea del bello, nella quale la natura ci appare piacevole, e quella di sublime, in cui la natura ci sopraffà con la sua grandiosità e con la sua forza enorme.²¹ Di conseguenza, la pittura del tardo Settecento scopre la potenza della na-

tura nelle eruzioni del Vesuvio e nelle imponenti montagne svizzere. La metafora della *Stimmung* riassume le forze della natura e l'impressione che l'uomo ne ricava. La natura interiore, soprattutto la forza dei nervi – che si cominciava a conoscere come variante del fenomeno da poco scoperto dell'elettricità – “vibra” ormai in risposta a quelle energie che dominano la natura esterna. Nel bello, essa vive il mondo in armonia con se stessa, nel sublime esperisce una forza e una grandezza incomparabili. Immanuel Kant sostituisce la *Stimmung* con una filosofia del “come se”. Al di là dell'abisso che separa la coscienza da una natura che, nella sua autosufficienza, persiste “in sé”, il bello si definisce come ciò che almeno appare tale, come se la natura stessa fosse creata secondo le leggi del nostro pensiero. Soltanto nella nostra rappresentazione il mondo esterno suscita una percezione nella quale noi la esperiamo, ora – nel bello – come se essa coincidesse interamente con la costituzione del nostro intelletto, ora – nel sublime – come se, di fronte alle forze della natura, noi fossimo un nulla; allora l'intelletto crede di percepire anche l'invisibile, come l'infinito – un'idea astratta, che non si vede. Nel bello come nel sublime, tuttavia, mondo interiore e mondo esterno non si uniscono. Piuttosto, al cospetto della natura l'intelletto incontra se stesso; e in ciò gli balena come promessa, forse come speranza, la possibilità di una corrispondenza con ciò che si pone come mondo al di fuori del pensiero.²² Friedrich Schiller ha teorizzato il sublime anche nella pratica – tanto nell'agire reale, che è soggetto a valutazione etica, quanto in ciò che rappresenta un'opera d'arte, per esempio una tragedia, che non vuole essere soltanto valutata eticamente, ma anche contemplata in senso artistico.²³ Il sacrificio, come forza superiore a ogni fine razionale, appare dunque altrettanto sublime dell'infinito o dello smisuratamente potente.

Il bello, da Kant a Hegel pensato come aspetto sensibile dell'idea, e il sublime in tutte le sue manifestazioni: l'uno e l'altro acquisiscono la distanza dell'osservatore dalla natura. Se l'uomo contempla la natura come paesaggio, ecco che è stato mosso un primo passo verso il rapimento estetico, attraverso il quale diventa possibile l'esperienza conoscitiva. Jacob Burckhardt ha scoperto il significato della lettera scritta dal Petrarca il 26 aprile 1336 a Dionigi di Borgo San Sepolcro, nella quale descrive l'ascensione al Mont Ventoux. In que-

sto episodio forse inventato, allegorico, il poeta cerca sulle vette delle montagne, sulla scia delle *Confessioni* di sant'Agostino, la vicinanza a Dio – dunque l'esatto contrario di un godimento della natura in cui il soggetto osservante si perde nello spettacolo. In vetta, però, lo sguardo si volge in basso, verso Marsiglia e le rive lontane della Costa Azzurra: il paesaggio come rivelazione della vastità si forma prima nella coscienza soggettiva. Dal momento della sua scoperta nell'arte dell'Occidente, il paesaggio non è un mero spettacolo in cui il soggetto, come Agostino non si stancava di sottolineare, gode in fondo soltanto di se stesso: al contrario, invita a riflettere sulla posizione del soggetto che osserva. “La natura come paesaggio è frutto e prodotto dello spirito teorico”, così Joachim Ritter. “Perciò il paesaggio diventa natura solo per chi ‘esce da sé’ (*transcensus*) per partecipare, ‘fuori’, alla natura stessa come al ‘tutto’ che è presente nella natura e come natura, in una contemplazione che è libero godimento”.²⁴

Nell'esperienza del bello, la distanza è presupposta come quel fossato al di là del quale soltanto è pensabile una consonanza con le forze della natura. Il confine estetico assume un carattere fondamentale: il tentativo di superarlo non fa che rafforzarlo.²⁵ Nel sublime, invece, così come Kant lo introduce nel discorso, il rapimento di chi contempla la natura viene raddoppiato: oltre all'aspetto concretamente empirico, compare l'astratto principio fondamentale, teorico. Per riconoscere un paesaggio come sublime, l'osservatore deve provare, da una parte, un senso di rapimento estetico di fronte alle fonti di pericolo. Se non si è in balia delle enormi forze della natura, si può avvertire il brivido che la sua immensità suscita in noi. Allo scaltatore di una parete rocciosa, questa appare tanto poco sublime quanto il mare in tempesta al marinaio; nel rapimento della contemplazione, invece, entrambi possono parlare di sublime. Così, l'osservatore riconosce nel sublime il paradosso della potenza e della ristrettezza della sua ragione. Con patetica autodeterminazione, egli comprende che la sua anima si lascia pensare all'infinito, che può sciogliersi dal corpo come suo luogo ineludibile per innalzarsi sulle vette più alte. Al tempo stesso capisce che, nell'involucro del suo corpo e nella ristrettezza della sua percezione sensibile, non può nulla contro il mondo.

Al rapimento estetico provato da chi contempla la na-

Fig. 4
Caspar David Friedrich,
Monaco in riva al mare, 1808
Berlino, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz,
Nationalgalerie



tura che sempre e di nuovo mette in scena il sublime, corrisponde un'altra forma più concreta di distanza: quella dello sguardo scientifico. Se fenomeni del paesaggio quali la geologia e la meteorologia vengono indagati scientificamente, essi diventano oggetto di osservazione sperimentale. Lo sguardo scientifico non demolisce l'immedesimazione emotiva nel paesaggio; la rimanda nel registro che le è proprio, quello dello sguardo estetico. Questo diviene a sua volta oggetto di osservazione scientifica: per esempio, nell'introspezione psicologica dell'empirismo inglese o, più tardi – e sulla base di questo – nella nascente fisiologia degli organi di senso.²⁶ A dispetto dell'osservazione oggettiva, nuvole e montagne rimangono comunque portatrici di emozioni forti, luoghi del sogno – che, a sua volta, è oggetto di studio della psicologia. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, le osservazioni meteorologiche e geologiche si fanno sempre più precise e raffinate e, nell'opera di Caspar David Friedrich, si affiancano all'esperienza del sublime. Mentre da un lato Friedrich precisa l'osservazione delle formazioni nuvolose e della nebbia nelle diverse ore del giorno e della notte, esamina anche – come Goethe nella *Teoria dei colori* pubblicata nel 1810 – con grande puntualità i fenomeni fisiologici della visione dei colori. Tutto questo non sta in contraddizione con il *Monaco in riva al mare* o con l'esperienza straordinaria di una duna illuminata che si protende in una cupa oscurità (fig. 4).²⁷ Quasi a sottolineare che tra il sublime e il ridicolo non c'è che un breve passo, uno stormo di gabbiani in volo irride il monaco immerso nelle sue profonde riflessioni. Dall'illuminismo in poi, il motivo classico della nostalgia di una "primitiva" naturalità torna a farsi avanti prepotentemente nell'esperienza del paesaggio, collegato all'avversione per la civiltà urbana come luogo dell'alienazione da se stessi e dalla natura. Jean-Jacques

Rousseau riunisce i due elementi. Nel 1750 egli rispose negativamente al quesito proposto dall'Accademia di Digione – “La rinascita della scienza e delle arti ha contribuito a purificare i costumi?” – e, per la prima volta, vide il lusso, la civiltà raffinata e una vita basata sulla divisione del lavoro come legati indissolubilmente alla decadenza dei costumi e della natura dell'uomo. Per Rousseau la natura era, nelle parole di Oskar Batschmann, il “perduto bene originale”. Nel romanzo *La nuova Eloisa*, pubblicato nel 1761, il protagonista Saint-Preux trova accesso alla natura così come la vede l'amata Julie d'Etanges, sotto forma di giardino. Nell'accordo tra natura selvaggia e paesaggio coltivato, Julie anticipa nel suo idillio una società utopica di armonia tra uomo e natura. L'ideale perduto trapela già nella descrizione delle Alpi vallesane, popolate da semplici contadini. La nostalgia idillica per una naturalità utopica, in cui si fondono primitività e futuro rivoluzionario, appariva problematica già ai contemporanei. Nel 1767 il grande antagonista di Rousseau, Diderot, si espresse per la prima volta contro la presenza dei quadri di paesaggio nei salotti degli abitanti delle città come compensazione della perdita della natura.²⁸ I pittori che a partire dagli anni trenta dell'Ottocento si ritirarono nel villaggio di Barbizon, non lontano dal castello di Fontainebleau che di lì a poco sarebbe stato raggiunto dalla ferrovia, dipingevano la semplice vita dei contadini e il bosco di Fontainebleau apparentemente intatto, con le sue famose formazioni rocciose simili a sculture, gli antichi alberi e gli stagni solitari.²⁹ I pittori di Barbizon si richiamavano al paesaggio olandese del Seicento e nel paesaggio locale ricercavano anche l'espressione di sentimenti patriottici – anche e proprio per legittimare l'attacco al canone accademico del classicismo idealizzante.³⁰ Con logica rousseauiana, i paesaggi di Barbizon sono comunque caratterizzati da una tensione tutta moderna tra naturalità perduta e alienazione cittadina, tra nostalgia e nervosismo.³¹ Visioni primitivistiche della lotta di contadini arcaizzanti contro le forze della natura vanno di pari passo con fenomeni naturali sublimi, che sovrastano l'osservatore solitario: nel dipinto, su una raccoglitrice di legna, come pure sul pittore e sull'osservatore, si levano, simili a giganteschi ciottoli, rocce levigate, resti di montagne perdute antiche come dolmen, querce risalenti a tempi immemorabili; primitività culturale e sublime stanno allegoricamente in re-



Fig. 5
Claude Monet, *Il promontorio della Hève con la bassa marea*, 1865
Fort Worth, Kimbell Art Museum

lazione: a unirli, l'isolamento dallo zelo e dal progresso imposti dal mondo urbano-borghese. Rocce e alberi uniscono un tempo circolare: le ore e le stagioni si fondono con i cicli della nascita, della maternità, del lavoro e della morte; ogni fase che trascorre ha in sé il germe del nuovo e, al di sopra di tutto, si stendono eoni di tempo geologico. Al tempo stesso, la pennellata del soggetto fa parte del paesaggio: ora larghi contorni – di strade, cigli di boschi, valli e colline – trapassano nervosamente l'uno nell'altro, fino a trovare pace nell'orizzonte – come in Charles-François Daubigny. Ancora, pennellate nervose si intrecciano a formare il fitto del bosco, acquietandosi solo in uno stagno o in un pezzetto di cielo – soprattutto nella produzione tarda di Théodore Rousseau.³² Sempre, tuttavia, un trattamento della superficie moderno, astratto, filtra le fantasie di una *France profonde* primitiva, dove l'eterno ciclo del tempo non è ancora turbato dall'irruzione della modernità.

Se i contadini come figure accessorie non sono banditi da questo paesaggio, di cui in genere hanno a malapena notizia, i pittori invitano ancora più insistentemente che nella pittura olandese all'identificazione, alla solidarietà con loro. Il soggetto romanticamente perduto nella società ritrova se stesso solo lontano dal cuore pulsante del capitalismo nascente, solo negli angoli sperduti, non raggiunti da strade, canali e treni, di cui Gérard de Nerval canta la melanconica bellezza. La campagna non è il fuori città, come nel paesaggismo olandese del Seicento. Piuttosto, si contrappone a Parigi, luogo di perdizione dell'Ottocento. La dimensione temporale, così come la spazialità dei paesaggi nella pittura francese dagli anni trenta agli anni sessanta dell'Ottocento, assume una posizione sovversiva di fronte al mondo delle strade ferrate e del progresso, se la consideriamo con una sensibilità acutiz-

zata attraverso la ricerca di Michel De Certeau. Si contrappone allo spazio della conoscenza strutturato dalle carte geografiche e dai moderni mezzi di trasporto.

Lo sguardo del turista e la fisiologia della visione

Integrazione e alienazione nei confronti del paesaggio si possono leggere in una serie di dipinti eseguiti da Claude Monet tra il 1865 e il 1867 a Sainte-Adresse, nella zona suburbana a nord di Le Havre (figg. 5-9). I dipinti del giovane artista, le cui marine avevano già attirato l'attenzione della critica perché, seppure imperfette, erano genuine e schiette, segnano la nascita della pittura di paesaggio impressionista.³³ Nel villaggio di pescatori, che si andava trasformando in mondana località balneare, il formarsi della distanza dal paesaggio si osserva agevolmente nelle figure accessorie. Mentre i pescatori, che già rappresentavano un elemento caratterizzante dell'immagine della città, diventano pittoresche figure marginali, la tavolozza si schiarisce in senso impressionistico e trasforma la tela nello spettacolo della luce. In un primo dipinto, un mare color turchese su cui spicca la vela nera di una barca da pesca, viene incontro all'osservatore (fig. 5). Alle creste delle onde risponde il ritmo di nubi cariche di pioggia, che dall'orizzonte avanzano verso l'alta costa rocciosa. Tracce di carri si perdono nella profondità del quadro, mentre sulla sinistra un calesse con due pescatori costeggia effettivamente la battigia e, da destra, un uomo avanza appoggiandosi al bastone – forse verso i due cavalli bianchi che aspettano al centro del quadro. La natura incalza, mentre gli sguardi raddoppiano il movimento dei pescatori nella profondità del dipinto. In una composizione realizzata due anni più tardi, Monet raggruppa i pescatori, tra i quali una sorta di "sacra" famiglia con un bambino piccolo, tra pesanti barche scure sotto un cielo coperto (fig. 6).³⁴ In un dipinto successivo, ai pescatori si sono aggiunti due turisti, seduti sulla spiaggia a scrutare l'orizzonte con un binocolo (fig. 7). I nuovi arrivati si sono certamente installati nell'albergo a più piani che si intravede al margine sinistro del quadro. La composizione del quadro è mutata anche in termini di regime scopic: il cielo grigio è saturo di luce e risponde al bianco luccicare della spiaggia, incorniciando contrappuntisticamente l'azzurro specchio d'acqua e una barca blu marino. L'atmosfera minacciosa che saliva dalla profondità del quadro o che gravava nelle tonalità grigie si è dissolta. In un altro di-

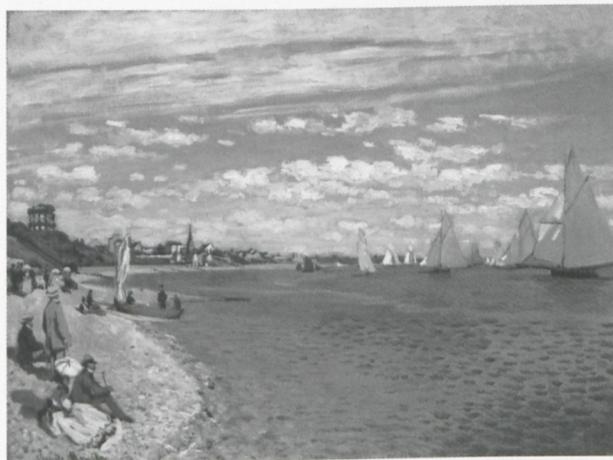
Fig. 6
Claude Monet, *Barche da pesca sulla spiaggia*, 1867
Washington D.C., National Gallery of Art



Fig. 7
Claude Monet, *La spiaggia di Sainte-Adresse*, 1867
The Art Institute of Chicago



Fig. 8
Claude Monet, *Regata a Sainte-Adresse*, 1867
New York, Metropolitan Museum of Art



pinto, le vele nere delle barche da pesca cedono il posto a quelle bianche di una regata (fig. 8). Sulla spiaggia sono radunati altri turisti con cappelli di paglia e parasoli. Al ritmo delle vele rispondono una fila di soffici nubi che attraversano il quadro e la tessitura di piccole onde verdi sull'azzurro del mare. I pescatori, nella loro barchetta azzurra, sono diventati gli accessori di un ritmo fatto di bei motivi turistici e colori piacevoli che prème sulla superficie.

Forse su questa base, Monet ha cercato di mettere i cittadini direttamente di fronte a uno scenario naturale attraversato dai moderni mezzi di trasporto (fig. 9). Un giardino si apre come un salotto sul Canale della Manica, all'ingresso del porto di Le Havre. L'orizzonte è bordato di navi: velieri grandi e piccoli, e piroscafi, tra i quali la nave di linea per l'Inghilterra che, con le sue strisce rosse, era familiare a ogni osservatore contemporaneo. Il blu profondo del cielo contro il quale vibrano colori vivaci, lo scuro scintillio del mare e, infine, il giardino inondato di luce che spicca tra i colori pesanti e ulteriormente illuminato dagli accenti bianchi di un sentiero di ghiaia, degli abiti delle dame e di un parasole: tutti questi elementi sono disposti su fasce parallele al piano del quadro. Il giardino è un palcoscenico e, come osserva Robert L. Herbert, "anticipa il boulevard che più avanti soppiantò la vecchia linea della spiaggia".³⁵ Intorno a un parterre rotondo sono disposte a semicerchio quattro sedie. Lo sguardo scivola in profondità lungo i bordi in fuga prospettica del sentiero, e legge tutte le fasce che compongono il quadro, riga per riga, nella direzione del vento. L'allineamento precipita sulla superficie e, nella luce di fine estate imbevuta di colori, non si crea alcuna *Stimmung*. Il loro stesso mondo risplende compiaciuto per questi cittadini – che, tra parentesi, sono familiari dell'artista: il padre con Madame Lecadre e, dietro, la cugina.³⁶ Monet non poteva trarre dalla tradizione occidentale il linguaggio formale di una pittura così concepita, e si rifà a modelli giapponesi, che da pochi anni erano giunti a Parigi.³⁷ In particolare, gli viene incontro una xilografia di Hokusai raffigurante un gruppo eterogeneo di donne e uomini che guardano un'insenatura, di fronte alla quale si leva il monte Fuji (fig. 10). Le figure stanno su una piattaforma di legno che, come il giardino a Sainte-Adresse, prepara la costruzione dell'immagine per fasce come un palcoscenico parallelo al piano. Nella tradizione occidentale, Monet non trova una formula espressiva adatta alla moderna contemplazione della natura di cittadini estasiati dallo spettacolo. Si rivolge allora all'Estremo Oriente: soltanto un metodo assolutamente esotico gli permette di visualizzare il rapporto prosaico con la natura della nuova borghesia, alla quale egli stesso appartiene. Appropriandosi dell'esotico, lo sguardo potenziato telesopicamente della borghesia europea trova se stesso: un paradosso del

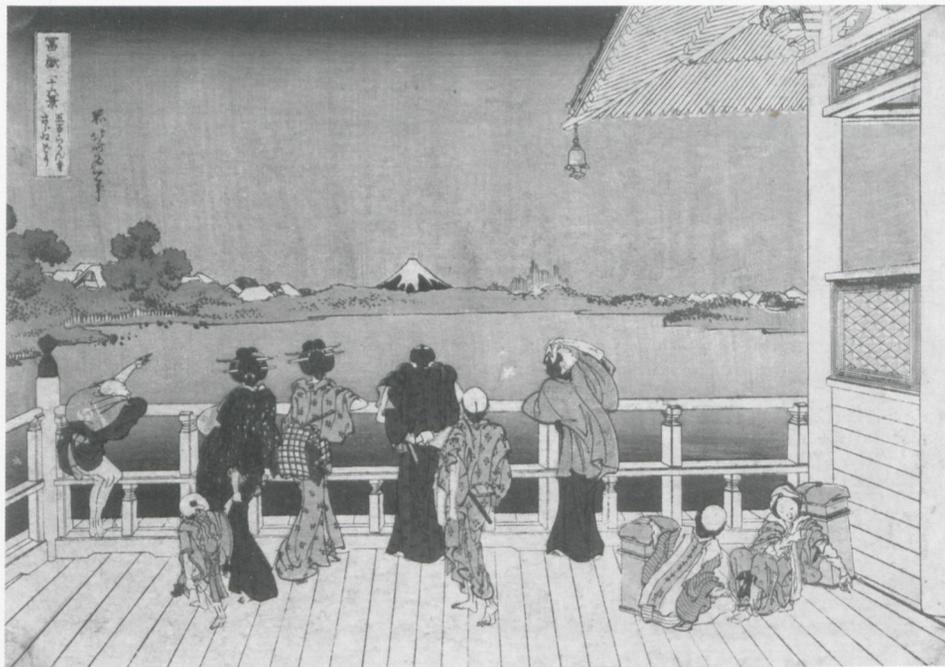


Fig. 9
Claude Monet, *Terrazza a Sainte-Adresse*, 1867
New York, Metropolitan Museum of Art

Fig. 10
Katsushika Hokusai, *Il monte Fuji dalla sala della conchiglia sazai nel Tempio dei cinquecento Rakan* [statue dei discepoli del Buddha] a Edo, dalle 36 vedute del monte Fuji, 1829-1833
Parigi, Musée Guimet – Musée national des Arts asiatiques

paesaggio imperialistico illustrato da Tom Mitchell.³⁸ I quadri di Sainte-Adresse segnano indubbiamente un culmine nel processo di alienazione dal paesaggio – sia quella dei turisti, che d’ora in poi popolano gli scenari alla portata dei moderni mezzi di trasporto, sia quella dell’osservatore, che non si cala più nel paesaggio per empatia con le figure accessorie. Si conclude così una logica secondo la quale le figure dipinte vivono il paesaggio come loro spazio vitale del tutto *inconsapevolmente*, mentre la sua percezione partecipante si riflette soltanto nella *coscienza* dell’osservatore. L’unità tra paesaggio e figure accessorie, tra natura e osservatore si è dissolta nella nuova paratassi di colori e figure. Con essa, la *Stimmung* è espulsa dal paesaggio. Al rapimento estatico corrisponde anche il rapporto del pittore con i materiali. È stato osservato tante volte che l’impressionismo utilizza colori in tubetto, pigmenti macinati industrialmente già mescolati con l’olio e pronti all’uso. Ditte come Lefranc & Cie e Bourgeois Aîné cominciarono a produrre questi colori soltanto intorno al 1850, e solo nell’ultimo terzo del se-

colo l’uso dei pigmenti industriali si impose gradualmente. Ovviamente, prodotti di questo tipo allontanano il pittore dal materiale della sua attività allo stesso modo in cui nella produzione industriale basata sulla suddivisione dei compiti, come osserva Marx, l’operaio è alienato dal prodotto del suo lavoro. Questa visione, tuttavia, non corrisponde alla realtà dei fatti. I pittori cercavano di immergersi nella natura anche attraverso i colori: Anthea Callen ha dimostrato che gli impressionisti componevano le loro personalissime tavolozze con colori che macinavano da sé, quando non li acquistavano da piccoli rivenditori come “Père” Julien Tanguy. Per gli impressionisti, i pigmenti macinati industrialmente erano troppo fini, perciò inespressivi: per poter variare consistenze e tessiture del materiale, essi utilizzavano colori di grane diverse. Come legante usavano diversi tipi di olio, come l’olio di lino, di noci e, soprattutto, di papavero. Questo permetteva di variare i tempi di asciugatura dei diversi strati, ma serviva a variare soprattutto la viscosità dei colori. Come dimostra Callen, i pittori di formazione ac-



cademica hanno adottato i colori industriali decisamente più in fretta dei naturalisti e degli impressionisti. Questi ultimi attribuivano un'importanza maggiore alla materia e al lato artigianale del procedimento pittorico, che non era più nascosto. Come ha dimostrato Matthias Krüger, la critica capiva che gli artisti accettassero la fisicità tanto della natura, quanto dei materiali della pittura. I pittori erano visti come caratteri forti, che, grazie al loro temperamento, erano più vicini alla natura.³⁹

In ogni caso, neppure gli impressionisti rinunciavano ai prodotti industriali. Dagli anni quaranta dell'Ottocento furono disponibili pigmenti chimici particolarmente brillanti, e anche i colori in tubetto trovarono largo impiego. Come clienti di piccoli commercianti – gli *épiciers droguistes* di una volta o venditori ambulanti come Tanguy – gli impressionisti si inserivano in un sistema di divisione del lavoro che esisteva sin dal Settecento.⁴⁰ Per riassumere, possiamo dire che gli impressionisti non si attenevano semplicemente a procedimenti tradizionali, ma reagivano con cognizione di causa all'industrializzazione della produzione dei colori, e da prodotti di facile accesso e a buon mercato sapevano ricavare ogni volta tavolozze molto personali. Al posto dei colori tonali di terra un tempo dominanti si affermò una gamma di colori spettrali, vale a dire una "scala tonale" dei colori corrispondente al cerchio dei colori.⁴¹ Da materiale argilloso, il colore diventa elemento di un sistema astratto, viene grammaticalizza-

to. Con l'abbandono dei colori di terra, che per la loro natura argillosa creano un legame diretto con il paesaggio, la grammaticalizzazione del colore è un ulteriore elemento dell'allontanamento dalla materialità del paesaggio.

Quanto più il soggetto si distacca dalla integrazione nel paesaggio, tanto più esso gli diviene disponibile. Alla disponibilità corrisponde tuttavia una lontananza, una alienazione, che si fa via via più radicale: fondamentalmente ogni contemplazione della natura come paesaggio presuppone lo sguardo riflesso, in cui ciò che viene visto si realizza in primo luogo come unità estetica. Chi guarda sta al di sopra della natura, eppure si sente tutt'uno con le figure accessorie che si trovano in essa. Dai Paesi Bassi del Seicento in poi, la pittura di paesaggio è definita da questo rapporto tra *lieu* e *parcours*. Nel paesaggio sublime, dal tardo illuminismo in poi, la dialettica di vicinanza e lontananza non solo fa parte del paesaggio, ma diventa un secondo sguardo strutturante sulle forze della natura. Il brivido di fronte al dipinto coglie proprio chi non è direttamente toccato dalle forze raffigurate. La distanza da un pericolo comunque vissuto indirettamente è un primo elemento del riflesso. Il secondo è la sublimazione del corpo che percepisce: nella natura, la visione è legata alla fisicità, eppure la conoscenza è lanciata nell'infinito. Dalla concretezza dell'integrazione nella contemplazione, però, si distacca uno spazio cosmico superiore a tutto, che comprende tutto e che, in quanto conosciuto, viene anch'esso compreso nella contemplazione.

Il turista, infine, perde completamente il suo posto nella natura; può viaggiare dovunque. La sua mancanza di relazione con il paesaggio come ambiente gli permette forse di superare la finzione del paesaggio patriottico, il rapporto col paesaggio come palcoscenico dell'epica comunità della nazione. Alla fine, però, la ferrovia lo ha privato della sua integrazione. Lo sguardo sul paesaggio del proprio paese ha la possibilità di passare all'esotico, di appropriarsi esteticamente e praticamente di altri paesi: la lontananza imperiale è l'altra faccia della vicinanza locale.

Lo sguardo del turista che dipinge e dell'osservatore turistico è invece radicalmente integrato nella natura su un altro piano: la nascente fisiologia degli organi di senso gli ha insegnato che la vista ha la sua sede nel corpo. Da una filosofia dell'occhio come senso razionale, nell'Ottocento deriva una fisiologia che

non soltanto spiega la struttura della retina, ma studia anche i fenomeni della visione dei colori complementari e delle immagini postume. Lo spazio unitario euclideo, governato dalla prospettiva, viene relativizzato in una proiezione, che rende possibile l'esplorazione spaziale dell'oggetto visto per mezzo della visione binoculare e i movimenti saccadici.⁴² Anche le emozioni suscitate dal paesaggio sono sottoposte a indagine psico-fisiologica: quella che prima era malinconia viene interpretata come un abbassamento del tono fisico nell'habitus "inibitorio", l'allegria viene spacciata per un aumento della disponibilità del cor-

po all'azione, alla percezione "dinamogena" del corpo in quanto macchina termodinamica.⁴³ La "prospettività" del corpo verrà approfondita sul piano teorico da filosofi come Henri Bergson e Maurice Merleau-Ponty. In linea di principio, tuttavia, la visione con il corpo è una scoperta dell'Ottocento. In questo senso la percezione degli impressionisti si relativizza nella sua costituzione fisica. Gli "angoli della natura" dell'estetica del temperamento di Zola sono al tempo stesso affezioni della soggettività percipiente e sua espressione. Alienazione radicale e radicale coinvolgimento a un tempo.

¹ B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991. Cfr. anche M. Serres, *Le contrat naturel*, Paris, Bourin, 1990; M. Serres, *Éclaircissements*, Paris, Bourin, 1992; per esempio *Spiegazione locale, dimostrazione globale*.

² Sulla contrapposizione tra legame con il luogo e astrazione nella riflessione sul paesaggio, cfr. M. Serres, *Paesaggio (locale)*, in id., *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985. Sulla corporeità naturale, cfr. J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

³ H.-J. Rheinberger, *Iterationen*, Berlin, Merve, 2005, spec. cap. 2, *Natur, NATUR*, pp. 30-51.

⁴ Il concetto di "immedium" è rafforzato da Régis Michel, che ringrazio per le stimolanti discussioni, rifacendosi a Jacques Derrida e Gilles Deleuze. Si veda, per esempio, R. Michel, *Strategies of the New Image: Medium and Immedium*, conferenza tenuta al XXVIII. Deutschen Kunsthistorikertag, 16-20 aprile 2005; sull'argomento si sono poi aperti diversi dibattiti su internet.

⁵ M. Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper / Les hétérotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*, 1966 [conversazioni radiofoniche], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

⁶ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*

[1980, in *Arts de faire*], Paris, Gallimard, 1990, spec. pp. 139-191, *Pratiques de l'espace*. Estratti in J. Dünne e S. Günzel (a cura di), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, pp. 343-353. Cfr. anche J. Ahearne, *Michel de Certeau. Interpretation and ist Other*, Stanford, Stanford University Press, 1995; F. Dosse, *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris, La Découverte, 2002; K. Wagner, "'Wandering' und 'Karte' als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen", in H. Böhme (a cura di), *Topographien der Literatur*, Stuttgart e Weimar, Metzler, 2005, pp. 177-206. Su De Certeau e l'urbanistica, vedi Francesco Careri, *Walkscapes. Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Un'indagine esemplare sullo spazio nella cinematografia si trova in Giuliana Bruno, *Streetwalking on a ruined map: cultural theory and the city films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

⁷ J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.) e London, MIT Press, 1990; J. Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.) e London, MIT Press, 1999; M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twen-*

tieth-Century French Thought, Berkeley, Los Angeles e London, California University Press, 1993, spec. cap. 3: *The crisis of the ancient scopic regime: from the impressionists to Bergson*, pp. 149-210.

⁸ Hans-Georg von Arburg dirige un progetto di ricerca promosso dallo Schweizerische Nationalfond su *Stimmung. Geschichte und Kritik ästhetischer Empfindung zwischen Literatur, Kunst und Musik in der Moderne* ["*Stimmung*. Storia e critica della sensibilità estetica tra letteratura, arte e musica nell'età moderna"]. Le interessantissime ricerche su un paradigma di metaforologia storicamente efficace mi sono note attraverso colloqui personali. Una trattazione particolarmente convincente della *Stimmung* del paesaggio si trova in A. Riegl, "Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst", in *Graphische Künste*, XII, 1899, pp. 47 sgg., e id., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg e Wien, Benno Filser, 1929, pp. 28-39.

⁹ "In its double role as commodity and potent cultural symbol, landscape is the object of fetishistic practices involving the limitless repetition of identical photographs taken on identical spots by tourists with interchangeable emotions". W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, in id. (a cura di), *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 5-34, cit. p. 5.

¹⁰ H. Langdon, *Claude Lorrain*, Oxford, Phaidon, 1989, pp. 92-97.

¹¹ Omero, *Iliade*, libro I, 141-143, cit. in H.D. Russel, *Claude Lorrain, 1600-1682*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, ottobre 1982 - gennaio 1983, New York, Braziller 1982, pp. 148-149. Sul relativo disegno nel *Liber veritatis*, si veda M. Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Drawings. Catalog*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1968, vol. I, cat. n. 554, pp. 223-224.

¹² N. Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft/PrimusVerlag, 1999, p. 117; D. Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., London, 1971; A.W.A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the council of Trent*, Maarsen, Gary Schwartz, 1974, vol. I, pp. 35-38.

¹³ G. Velli, *Sannazaro e le partheniae myricae: forma e significato dell'Arcadia*, in id., *Tra lettura e creazione*, Padova, 1983, pp. 1-56; W. Wehle, *Diaphora - Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance. Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino*, in J. Küpper, F. Wolfzettel (a cura di), *Diskurse des Barock*, München, Fink, 2000, pp. 95-145; H. Belting, *Esilio in Arcadia: una*

nuova lettura della Tempesta di Giorgione, in G. Toscano e F. Valcanover (a cura di), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venezia, Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 369-393. Per uno studio classico sull'Arcadia come perduta terra dell'arte, vedi Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, parte II, *Renaissancebukolik als Paradigma literarischer Fiktionalität*, pp. 60-157.

¹⁴ G. Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin, Mann, 1999.

¹⁵ B. Rupprecht, "Villa: zur Geschichte eines Ideals", in *Probleme der Kunstwissenschaft*, 2, 1966, pp. 210-250; J. Ackerman, *La villa: forma e ideologia*, in G. Beltrami e H. Burns (a cura di), *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 2-11.

¹⁶ S. Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987.

¹⁷ Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, cit., pp. 137-155.

¹⁸ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp. 119-168: *The Mapping Impulse in Dutch Art*.

¹⁹ S. Strahl-Grosse, *Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsform*, München, tuduv-Verlagsgesellschaft, 1991, pp. 118-148.

²⁰ Fino a che punto la retorica visiva del Seicento corrisponde al sublime descritto dallo Pseudo-Longino come modo retorico è analizzato in R. Brandt (a cura di), *Pseudo-Longinos, Vom Erhabenen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1966; J.A. Arieti, J.M. Crossett (trad.), Longinus, *On the sublime*, Mellen, Lewiston (NY), 1985.

²¹ E. Burke, *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, 1756.

²² I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in id., *Critica del giudizio*, §§ 23-29. Cfr. B. Reckl, "Kein Gefühl fürs

Erhabene. Kritische Anmerkungen zu einer Kantischen Metapher bei J. F. Lyotard", in *Spuren*, 30-31 (1989), pp. 36-39; Ch. Pries (a cura di), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weidmann, VCH-Acta Humaniora, 1989; id., *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*, Berlin, Akademie-Verlag, 1995.

²³ F. Schiller, *Über das Erhabene*, in id., *Über das Schöne und die Kunst*, München, 1984, pp. 93-115.

²⁴ J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, Aschendorf, 1978, pp. 7-9, cit. p. 13. Cfr. anche K. Stierle, *Paesaggi poetici del Petrarca*, in R. Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 121-137.

²⁵ V. Stoichita, *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

²⁶ W. Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München, Beck, 1993, cap. III, *Landschaft*, pp. 329-380.

²⁷ Cfr. H. Böhme, *Rückenfigur bei Caspar David Friedrich*, in G. Greve (a cura di), *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, Tübingen, Diskord, 2006, pp. 49-94. Tra gli innumerevoli scritto su Friedrich e il sublime, si ricorda H. Frank, *Aussichten ins Unermessliche: Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004. Precisa, con uno scetticismo che tiene conto del significato di Schleiermacher: W. Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, München, Beck, 2003.

²⁸ O. Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln, DuMont, 1989, pp. 7-8, 26-27.

²⁹ Ch. Georgel, *La forêt de Fontainebleau. Un atelier grandeur nature*, catalogo della mostra, Paris, Musée d'Orsay, 6 marzo - 13 maggio 2007, Paris, RMN, 2007.

³⁰ P. Ten Doesschate Chu, *French Realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch Seventeenth-century Painting on the De-*

velopment of French Painting between 1830 and 1870, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1974, pp. 2-31; V. Chagnan-Burke, *The politization of nature: the critical reception of Barbizon painting during the July Monarchy*, tesi di Ph.D., Ann Arbor (Michigan), UMI, 2000, pp. 201-404 (a pp. 18-153 un utile panorama degli studi sulla scuola di Barbizon).

³¹ Fondamentale R.L. Herbert, *City vs. Country: the Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin [1970] e Peasants and 'Primitivism' [1995-96]*, in id., *From Millet to Léger. Essays in Social Art History*, New Haven e London, Yale University Press, 2002, pp. 23-48, 49-66. Un primo studio, che risente l'influenza di Foucault, delle proiezioni urbane tra naturalità messa in scena, commercio della pittura di paesaggio e soggettività costruita si trova in N. Green, *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester e New York, Manchester University Press, 1990, pp. 98-134.

³² M.F. Zimmermann, *Painting of Nature - Nature of Painting. An Essay on Landscape and the Historical Position of 'Barbizon'*, in *Barbizon. Malerei der Natur - Natur der Malerei*, a cura di A. Burmester, Ch. Heilmann e M.F. Zimmermann, München, Klinkhardt & Biermann, 1999, pp. 18-55.

³³ S.Z. Levine, *Monet and his Critics*, tesi di Ph.D., New York-London, Garland, 1976, pp. 1-13.

³⁴ Sul motivo della "sacra famiglia", si veda A. Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt am Main, Fischer, 2000.

³⁵ "Predicts the boulevard that later supplanted the old shoreline". R.L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast. Tourism and Painting, 1867-1886*, New Haven-London, Yale University Press, 1994, cap. I, *From Sainte-Adresse to Trouville, 1867-1879*, pp. 9-21, cit. p. 12.

³⁶ C. Rachman, *Monet*, London, Phaidon, 1997, p. 72.

³⁷ Sul simultaneo interesse di Monet per le xilografie giapponesi e le stampe popolari, si veda J. House, *Monet. Nature into*

Art, New Haven e London, Yale University Press, 1986, pp. 47-51. Sul modello di Hokusai e altre fonti, V. Spate e D. Bromfield, *A New and Strange Beauty. Monet and Japanese Art*, e S. Inaga, *Claude Monet. Between "Impressionism" and "Japonism"*, in *Monet & Japan*, catalogo della mostra, Canberra, National Gallery of Australia, 9 marzo - 11 giugno 2001; Perth, Art Gallery of Western Australia, 7 luglio - 16 settembre 2001, London, Thames and Hudson, 2001, pp. 1-63, spec. p. 16; pp. 64-76.

³⁸ W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, in id. (a cura di), *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 5-34.

³⁹ Sul dibattito della critica riguardo ai procedimenti artistici, si veda anche M. Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik, 1850-1890*, München e Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, spec. pp. 29-66.

⁴⁰ A. Callen, *The Art of Impressionism. Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven-London, Yale University Press, 2000, cap. 7, *The Matter of Impressionism*, pp. 98-110.

⁴¹ *Ibid.*, cap. 9: *The palette, from Tonal to Spectral*, pp. 136-155.

⁴² Cfr. Crary, *Techniques of the Observer*, cit.; Jay, *Downcast Eyes*, cit.; su Helmholtz: G. Hatfield, *The Natural and the Normative. Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990.

Una lettura dell'impressionismo improntata alla psicologia fisiologica si trova in J. Laforgue, *L'Impressionnisme*, in id., *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, pp. 133-145.

⁴³ Cfr. M.F. Zimmermann, *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, e Antwerpen, Mercatorfonds, 1991.